

# AZ AUSCHWITZI FÁK

*Nemes Jeles László: Saul fia*

Van Vaszilij Grosszman *Élet és sors* (1959) című regényében egy szakasz, amelyet talán sohasem felejt el az, aki olvasta. A jelenet egy koncentrációs táborban játszódik, tanúi lehetünk a foglyok érkezésének, a szelekciónak, majd továbbkísérjük a könyv egyik fontos szereplőjét, Szofja Oszipovná, illetve a vele lévő kisfiút, Davidot egészen a gázkamráig. Ami a legkülönösebb, és ami a következő néhány oldalt ambivalenssé és felejthetlenné teszi, hogy nem áll meg itt a történet, nem hallgat el szemérmesen és kegyeletlenül az elbeszélő, hanem továbbmegy, be a gázkamrába, és tanúi lehetünk az utolsó perceknek, a rabok, köztük szereplőink halálának is. A jelenet egyszerre hátborzongató és zavaró, mert azt mutatja be, ami önmagában bemutatathatatlán, mivel senki sincs, aki beszámolhatott volna róla; aki hajdan átélte, örökre elnémult. Bizonyára mindannyian megpróbáltuk már elképzelni azt a néhány percet, Grosszman sorait olvasva az erőteljes, szívbemarkoló jelenetet végigkövetve mégis valahogy kérdésessé válik, hogy szabad-e ezt tenni, jogos-e bemutatni azt a végső, abszolút pillanatot, a holokauszt esszenciáját.

Nem Grosszman az egyetlen, aki merész (vagy vakmerő) módon megtette ezt az utolsó lépést. André Schwartz-Bart *Igazak ivadéka* (1959) című könyvének zárójelenete szintén a gázkamrahalált ábrázolja, ám e regényt talán „menti”, hogy a szöveg nem törekszik Grosszmanéhoz hasonló realizmusra, a gázkamra egy, a zsidóság évszázados szenvedéstörténetét ábrázoló, inkább metaforikus, mint történeti narratíva végpontját jeleníti meg. Ezzel együtt nem túl gyakori, sőt kifejezetten ritka a gázkamrajelenet a holokausztirodalomban, ahogy a filmekben sem sűrűn találkozunk vele. Jelzésértékű lehet, hogy a paradigmátikus hollywoodi holokausztfilm, az a mozi, amely sikere és ábrázolásmódja révén a legtevékenyebben járult hozzá a téma 1990-es évekbeli populáris dömpingjéhez, Spielberg híres (és a holokauszttal foglalkozó kritikusok által oly sokszor elátkozott) filmje, a *Schindler listája* (1993) koncentrációs táborbeli jelenete felvillantja ugyan a gázkamrahalál megmutatásának lehetőségét, de az utolsó pillanatban „megtorpan”. Az áldozatokat betelepítik a zuhanyzóba, rájuk csapódik az ajtó, látjuk kétségbeesett tekintetüket, aztán a szereplők – és a néző – legnagyobb meglepetésére a zuhanyrózsákból víz kezd folyni, és kiderül, hogy „csak” fürödni hozták be őket. Megteszi azonban az utolsó lépést egy néhány évvel korábbi amerikai minisorozat, a Herman Wouk regényéből készült *Háború és emlékezés* (*War and Remembrance*, 1988), amely filmen is megpróbálja megjeleníteni a gázkamra utolsó perceit. A képsorokat nézve még erősebb a „feszengő” érzés: a jelenet minden horrorisztikumával együtt valahogy „kínos”, kegyeletsértőnek hat. Bármennyire is rekonstruálható a korabeli beszámolók (mint Nyiszli Miklós memoárjának kegyetlenül pontos és tárgyilagos leírása vagy hajdani sonderkommandós túlélők, például Shlomo Venezia tanúságtételei) alapján, hogy mi történhetett ott bent azokban az utolsó percekben, mégis, úgy érezzük, ezt nincs joga a filmnek megmutatni, nekünk, nézőknek pedig nincs jogunk látni a végső agónia újrajátszását. Mindent (vagy szinte mindent) feltártak, rekonstruáltak és megmutattak már nekünk, a gázkamra azonban valamiféle „képtila-

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

lom” alá tartozik, amelyet időnként meg-megszegnek ugyan, de ettől még adott szabály és etikai parancs marad.

A gázkamrajelenet a végpontja valaminek, ami meghatározza a holokausztábrázolást, és ami a téma filmes reprezentációjánál még látványosabb. Az eseményt feldolgozó filmek kulcskérdése a látvány, pontosabban az, hogy mit látunk, és hogyan látjuk, mit enged megmutatni a film, és mi az, amit elrejt. Bármennyire is tudjuk, hogy naivitás egy filmmel kapcsolatban valamiféle „valóságosságot” elvárni, a médium mégis közvetlenséget sugall, sokkal erőteljesebben, direkter módon tud hatni, mint bármely más művészeti ág. Legalábbis ezt az illúziót kelti, amely a holokauszt ábrázolásában igen komoly következményekkel járhat. Spielberg hollywoodi „álrealizmusa”, amely paradox módon még az ábrázolás fekete-fehér képeiben is jelen van, amennyiben a filmhíradók történelmi patinájára játszik rá, ez a klasszikus hollywoodi történetmesélés elvei alapján szerkesztett vérprofi munka sokakkal megismertette a holokausztot – pontosabban sokakkal megismertette valamit, amiről képes volt elhiteni, hogy az volt a holokauszt. A Spielberg-film egyik lényeges vonása az, hogy úgy tesz, mintha megmutatná, ami volt, miközben éppen a holokauszttal kapcsolatos sémáinkat játssza újra: a fennmaradt dokumentumfilmes felvételeket, a háborús mozik (mi több, a tipikus amerikai kalandfilmek, westernek) heroizmusát. Az esemény szörnyűségében is széppé válik, a néző pedig, ahogy kell, meghatódik.

Míndez persze nemcsak Spielberg filmjére vonatkozik, hanem ugyanúgy érvényes a holokausztról szóló legtöbb játékfilmre – és sajnos különösen igaz az elszalasztott nagy lehetőségre, Koltai Lajos *Sorstalanság*-adaptációjára (2005). Bizonyára az sem véletlen, hogy a holokauszt legtöbbre tartott filmes ábrázolásai dokumentumfilmek: Alain Resnais viszonylag korai rövidfilmje, a *Nuit et brouillard* (*Éjszaka és köd*, 1955) és Claude Lanzmann jóval későbbi *Shoah*-ja (1985). Az előbbi legfőbb módszere a kontraszt: a jelent, a koncentrációs táboroknak az események után egy évtizeddel felvett színes képein látható romokat, a bedőlt, immár funkciótlanúvá vált, gazzal benőtt épületeket kapcsolja össze a múlttal, a fekete-fehér archív felvételek szörnyűségeivel, miközben narrációjában hangsúlyozza, hogy csak a dolgok felszínét képes megmutatni, „oda”, a történetek mélyére nem hatolhat. Így válnak a cím szavai, az éjszaka és a köd nemcsak a „koncentrációs tábor univerzumának”, hanem e világ megjeleníthetlenségének is a metaforáivá. Lanzmann filmje pedig a maga eredetileg tízórás, monumentális szerkezetével, a hajdani áldozatok és elkövetők egymást át- meg átszövő tanúságtételeivel s nem utolsósorban azzal, hogy a rendező hangsúlyozottan nem használt archív felvételeket, magáról az emlékezésről és a holokauszt emlékezetéről szól. Éppen azzal válik a téma egyik (ha nem a) legfontosabb művévé, hogy nem akar klasszikus értelemben film lenni, nem kívánja *megjeleníteni* a történetet, hanem a túlélők hangján és arcán keresztül csak az emlékekkel szembesülhetünk.

Nemes Jeles László filmjének, a *Saul fiának* egyszerre több, a témából adódó feladattal is meg kellett birkóznia. Az előzetes elvárás szerint valahogy (lehetőleg hitelesen és művészi módon) ábrázolnia kell a holokausztot, valamint óhatatlanul szükséges a saját műfajának (vagy tárgyának) előtörténetére is reflektálnia. Persze ez alapvetően minden filmre (és minden új műalkotásra) ugyanígy igaz, a különbség itt inkább fokozati: a rendező 2015-ben, a táborok felszabadulása után hatvan évvel, a *Schindler listája*, *Az élet szép* (1997), *A zongorista* (2002), a *Sorstalanság* (mint irodalmi remekmű, mint Nobel-díjas könyv és mint csapnivaló filmváltozat) stb. után készített holokausztfilmet, amelynek fő tétje és témája éppen a látvány, az események megjeleníthetősége.

A film legfontosabb módszere a redukció: szinte semmit sem mutat meg Auschwitzból, pontosabban nem úgy mutatja meg a koncentrációs táborát, ahogy az eddigi filmekben láthattuk. A mű kritikusan közlő majd’ mindenki megírta már a *Saul fia* legfontosabb formai eszközeit: a mozinál már évtizedek óta szokatlan (és egy ideje a televíziózásban sem használatos) 4:3-as képarányhoz való visszatérést s ezáltal a látószög beszűkítését, a kis mély-

ségélességgű felvételeket, a kézikamera használatát, a klasszikus megalapozó beállítások teljes hiányát és a viszonylag kevés filmbeli vágást. A látvány itt alapvetően a főszereplőre, a Röhrig Géza játszott Saulra korlátozódik: a film legnagyobb részében vagy őt látjuk (legtöbbször premier plánban, esetleg félközeli), vagy azt, amit ő maga lát. Tehát ha a kamera éppen nem őt mutatja, akkor is egyértelműen az ő nézőpontja érvényesül, annyit figyelhetünk csak meg az eseményekből, amennyit általa és rajta keresztül látni lehet.

Mindez egyszerre több dolgot is lehetővé tesz. Egyfelől a szűkre szabott látószög és a kis mélységélesség miatt a zajló események nagy része homályban marad (sokszor szó szerint), a néző nem látja pontosan, hogy mi történik, de ez a legtöbbször kikövetkeztethető a történetből, a hangokból, valamint a koncentrációs táborról való eddigi ismereteink alapján. A film ezzel elkerüli a holokauszt-játékfilmek egyik fő problémáját: nem, vagy csak a lehető legkisebb mértékben mutatja meg nyíltan az események brutalitását. A legtöbb holokausztfilm többé-kevésbé él az erőszak közvetlen megjelenítésének eszközével, sokkolni akarja nézőjét. Ezzel azonban sokszor éppen az ellenkező hatást éri el: a befogadó egyszerűen megcsömörlik a látványtól, megszokja azt, már kevésbé vagy alig hat rá. Mi több, a holokausztfilmek erőszak-ábrázolásának jóval veszélyesebb konzekvenciát is tulajdoníthatunk: a tömeges gyilkosságok megmutatása esetében a vásznon nem embereket látunk meghalni, hanem névtelen áldozatokat, ezáltal éppen az az arctalanító tendencia érvényesül, amely az egész náci tömeggyilkosság (és minden tömegmészárlás, sőt minden háború) lényege. Névtelen, személyiség nélküli tömegek pusztulnak el a szemünk előtt, csupán a halál ténye és a hullák aránya érzékelhető. Nagyjából ebből kívánt igen hatásvadász módon kilépni Spielberg az emlékezetes „piros ruhás kislány” megoldással: Schindler számára akkor lesz tétje az eseményeknek, amikor a tömeg helyére egy konkrét személy, egy azonosítható áldozat kerül (más kérdés, hogy ezzel a rendező éppen a gyerek ikonikusságát hangsúlyozta, aki már nem mint személyiség, hanem mint „piros ruhás kislány” válik érdekessé).

Másfelől azzal, hogy végig Saul nézőpontja érvényesül, egyáltalán nem válik mester-séggé, „megcsinálttá” ez a beszűkített látásmód. A főszereplő a sonderkommandósok közül való, akik a rabok közt a legkegyetlenebb feladatot végezték: az ő dolguk volt a gázkamrába terelt áldozatok ruháinak összeszedése, szortírozása és a holttestek elégetése. A Sonderkommando tagjait – mint a film első képkockáinak paratextusa tájékoztat – négyhavonta lecserélték, azaz, hogy véletlenül se maradjon tanú a tömeggyilkosságról, mindnyájukat kivégezték. Tevékenységükről egyébként 2001-ben már készült egy amerikai játékfilm *Szürke zóna* (*The Grey Zone*) címmel, amelyre azonban abszolút jellemzők voltak a „klasszikus” holokausztfilmek jegyei. A *Saul fiú*-ban valamikor a negyedik hónap vége felé járhat a sonderkommandósok ciklusa, bármelyik nap bekövetkezhet a kivégzésük (s a film során meg is jön a parancs, a kápójuknak össze kell írnia hetven nélkülözhető – azaz kivégzendő – kommandóst). Így Saul olyan főszereplő, aki már hónapok óta nap mint nap szembesült a halállal, teljesen belefásult, nem különösebben érdekli, mi zajlik körülötte. Emiatt lehet következetes a film beszűkített perspektívája: nemcsak azért nem látjuk az emberek meggyilkolását, mert a film nem akarja megmutatni, hanem azért sem, mivel Sault nem érdeklik ezek az események, maga sem akarja látni őket. Emiatt tud a filmet indító jelenet rendkívül erőssé válni: a frissen érkezett transzport gázba kerüléséből csak annyi tárul a szemünk elé, amennyit Saulon keresztül, valamint az ő szemszögéből megfigyelhetünk. Nagyon gyorsan rájövünk, mi történik és mi következik majd hamarosan, de rögtön bekerülünk az események forgatagába, és úgy látjuk, ahogy a főszereplő láthatta: munkaként, teljesítendő feladatként. A tömeggyilkosság így az események pere-mére kerül, de éppen ezzel a „mellékességgel”, a közvetlen megmutatás elkerülésével válik igazán hatásossá. Konkrét gyilkosságnak akkor lehetünk tanúi, ha az a történet szempontjából fontos (például az elején a fiú megölése a háttérben, Saul mögött), vagy ha

a főszereplő küldetése, a fiú eltemetése szempontjából tétje van – azért láthatjuk például az emberégetős jelenetnél a rabbi lelövését, mert maga Saul is nézi.

Ugyanez a filmes megoldás és téma érvényesült a rendező korábbi munkájában, a *Saul előtanulmányának* is tekinthető *Türelem* című kisfilmben (2007), ám ott egészen máshogy működött. A mintegy negyedórás alkotásban egy fiatal nőt kísér végig vágás nélkül a kamera, aki valamilyen hivatalban dolgozik, járkál, tesz-vesz, egy régi írógépen gépel. Közben férfiak jönnek be, itt is kicsi a mélységelesség, így a többiek csak a látótér peremén, félig-meddig homályban észlelhetők, a néző pedig pontosan nem tudhatja, mi történik, mi lehet a nő munkája. A film vége felé az ablakhoz megy, kinéz, és ekkor a kamera lassan átveszi az ő szemszögét, és feltárul a kinti világ: egy erdős részen német katonák vetkőző, rabruhás foglyokra felügyelnek. A folytatást, a tömeges kivégzést már nem láthatjuk, mert a kamera visszavált, ismét hátulról mutatja a nőt, aki becsukja az ablakot és visszamegy. A *Türelem* tehát az információ visszatartására és a végső meglepetésre épít, ezt szolgálja a szűk perspektíva: az utolsó jelenet visszamenőleg átírja és kontextusba helyezi a korábbi percek látszólagos eseménytelenségét, innentől sejthető, hogy mit dolgozott a nő, ki volt a film elején neki háttal álló férfi, és honnan származhatott az az ékszer, amelyet az első képeken a nő a férfitől kapott.<sup>1</sup>

A *Saul fiában* tehát ugyanez a formai megoldás más célt szolgál: nem a meglepetést és ezen keresztül a holokausz, „hétköznapiságának” koncepcióját erősíti, hanem a főszereplő kizárólagos nézőpontját érvényesíti. Emellett a leszűkített perspektívának és annak, hogy végig szinte vágások nélkül követjük Sault, a néző szempontjából egy másik célja is van: az egész tábor befogadhatatlanságát, labirintusszerűségét hangsúlyozza. Nincs megalapozó beállítás, nem kapunk nagytotálokat a táborról, végig ott kóválygunk Saullal együtt az egyik helyszínről a másikra, egy pillanatra sincs esélyünk, hogy átlássuk, megismerjük a láger, a tér totálisan idegen, klausztrofób és kiismerhetetlen marad. Így elmaradnak a holokauszttörténetek jellegzetes kellékei is: nem láthatjuk a megérkezést, a kapu mindenki által ismert feliratát, nincs szelekció, és a sonderkommandós főszereplők miatt a rabruhás, csontig soványodott „átlagos” foglyok sem tűnnek fel. Az egész környezet leginkább valamilyen gyárkomplexumra emlékeztet, a koncentrációs tábor halálgárjellegét hangsúlyozva, ahol a szereplők folyamatosan dolgoznak: ruhákat szortíroznak, hullákat pakolnak, takarítanak, hamut lapátolnak, embereket égetnek stb. Ehhez kapcsolódik a film másik legfontosabb formai eszköze, a hanghatások nagyon erőteljes alkalmazása. A film legvégét, a stáblistát leszámítva nincs zene, viszont szinte folyamatos zajok hallatszanak: munkazörejek, sokféle nyelvű beszéd, ordítózások, ütések csattanásai, lövések. A folyamatos kézikamerázás, a szűk perspektíva, a terek labirintusszerűsége és az állandó zajok igen megterhelően hatnak a nézőre. A *Saul fiát* kifejezetten rossz érzés nézni (ez nem csak a saját tapasztalatom, az általam megkérdezettek közül sokan szomatikus reakciókról is beszámoltak a film nézése során), bevon a világába, folyamatosan jönnek az ingerek, egy pillanatra sem enged el, s emiatt egészen máshogy kezd működni, mint a korábbi filmek. Nem az érzelmeinkre akar hatni, nem messziről, némi távolságtartással vegyes szomorúsággal figyeljük az eseményeket, hanem immerzív hatással bír, valamiféle közvetlenség illúzióját kelti. Nem azt mondom, hogy a *valódi* koncentrációs tábor realiztikus hatását közvetíti, inkább arról van szó, hogy valami szokatlannal, idegennel, kiismerhetetlen és fenyegető világgal szembesülünk. Hogy ez hasonlít-e a hajdani tapasztalatra, nyilván nem tudható: nem jártam ott, ahogy Nemes Jeles és a stáb tagjai sem, de talán az is megkockáztatható, hogy egy túlélő sem képes feltétlenül most, hét évtizednyi távlatból ugyanazt érezni, amit akkor átélt. Vagyis Nemes Jeles filmje nem realiztikus akar lenni, de paradox módon mégis valamiféle holokauszélményt közvetít: az idegenség, a megismerhetetlenség, a fenyege-

<sup>1</sup> A film megtekinthető az Indavideo portálon: [http://film.indavideo.hu/video/f\\_trelem](http://film.indavideo.hu/video/f_trelem) (letöltve: 2015. november 27.)

tettség élményét, amely talán akkor is működhetett, de ami egészen biztosan működik most, az eseményt átélni és megérteni igyekezve.

Van azonban a *Saul fiának* is egy (pontosabban több) olyan „ősképe”, amely a filmet visszaírja a történetiségbe, pontosabban a segítségével különös reprezentációs játékot játszik. Talán kevéssé ismert, hogy fennmaradt négy olyan fényképfelvétel, amelyeket 1944 nyarán maguk az auschwitzi Sonderkommando tagjai készítettek. Az emlékezők szerint a kommandósok közösen szervezték meg a fotózást, és egy Alex nevű görög fogoly csinálta meg a felvételeket, amelyeket egy fogkrémes tubusba rejtve nagy nehezen kicsempészték a táborból (ma az auschwitzi múzeumban találhatók). Mindegyik kép az V-ös számú krematóriumhoz tartozó gázkamrából, belülről készült, és az ajtón keresztül a kinti világot ábrázolja. Az első kettőn (a múzeum gyűjteményében 280-as és 281-es számmal ellátott fotókon) viszonylag tisztán kivehető a kép tartalma: a gázkamra ajtaja valamiféle fekete képeretként zárja körbe a kinti világot, ahol holttestek égetése zajlik. Nem jó felvételek, rosszul fókuszáltak, de azért pontosan megfigyelhető, mi történik rajtuk. A harmadikon (282-es) a képszőg nagyjából 45 fokos szögben megdől (a fotós valószínűleg gyorsan, a készüléket a testéhez tartva készítette a felvételeket), nagyrészt fák láthatunk rajta, valamint a bal alsó sarkában azt, amit ténylegesen meg akart örökíteni a görög fogoly: meztelen nők, néhányan állnak, mások ülnek – valószínűleg ezután vitték őket a gázkamrába. Az utolsó, 283-as számú kép teljesen rontott felvétel, de talán épp ezért háborzongató: valószínűleg túlságosan fölfelé döntötte a fotós a gépet, így csupán néhány faágat és lombot láthatunk rajta. E fotó, bár nem biztos, hogy utolsóként készült, de mégis valahogy lezárja az első három jeleneteit, és az auschwitzi fák életteli lombjainak némasága még jobban kiemeli a borzalmat, amit itt már konkrétan nem láthatunk.<sup>2</sup>

A film működése és ábrázolásmódja hasonló e képekéhez. A fontos esemény nem a kép fókuszában, nem a kompozíció centrumában történik, hanem a háttérben, mintegy mellékesen van jelen. Nem szokatlan persze, hogy egy történelmi film korabeli képeket imitálva igyekszik valósághatást kelteni. Hogy újra Spielberggel, de egy másik filmjével példálózzak: a *Ryan közlegény megmentése* (1998) híres nyitójelenete, az Omaha Beach-i partraszállás kamerakezelése részint a korabeli háborús dokumentumfilmekre utal, részben pedig Robert Capa híres fotóira (külön érdekes, hogy Capa fényképeinek elmosódottsága – amelyet a Spielberg-film rángatózó kézikamerája idéz – a fotós önéletrajza szerint a véletlennek, a felvételeket előhívó segédje hibájának köszönhető).<sup>3</sup> A *Saul fiánál* azonban véleményem szerint másról van szó. Itt az eredeti fényképek nemcsak a filmes reprezentáció mintáiként, hanem a teljes megmutatás lehetetlenségének *metaforáiként* is funkcionálnak. Nem láthatjuk a képeken az események egészét, mert a fénykép készítője nem volt abban a helyzetben, hogy láttassa velünk. A sonderkommandós fogoly számára a megörökített események riasztóan ismerősek és közeliak lehettek ugyan, nekünk azonban, akiknek csak a kamera felvételei adottak, ezek már elmosódottak, rosszul fókuszáltak, megközelíthetetlenek. Bizonyára nem véletlen, hogy a képek rögzítésének jelene magában a filmben is szerepel. Nem Saul készíti, hanem egy másik sonderkommandós, közben azonban a főszereplő egy zár szerelésével van elfoglalva, ezért a kamera ráirányul, így nem láthatjuk pontosan, mit fényképez a másik férfi. Aztán Saul menti meg a fényképszt és a gépet, mivel észreveszi az érkező német őrköt, és gyorsan, kapkodva elrejtik a készüléket. A film fókuszán kívül, homályosan látható, hogy a háttérben a valódi felvételeken rögzítettekhez hasonló jelenet játszódik le, sőt pár perccel később, amikor

<sup>2</sup> A képekről, keletkezésükről és jelentésükről lásd például: Stone, Dan: *The Sonderkommando Photographs*. *Jewish Social Studies*, 7. (2001/3), 132–148.

<sup>3</sup> A Spielberg-film képi forrásairól bővebben: Haggith, Toby: *Historical Truth and the War Film: The Case of Saving Private Ryan*. In: *Repicturing the Second World War. Representations in Film and Television*. Ed.: Paris, Michael. Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007, 177–192 (itt: 178–181).



Sault és társait teherautóval a táboron kívülre viszik, a kamera hosszan mutatja a fák lombjait, mintegy az utolsó fotót megidézve. Azzal, hogy az eredeti fotók készítésének jelenete is bekerül a filmbe, a mű nyíltan feltárja forrását, és szemlélteti az események állandó megmutathatatlanságát.

Van azonban a *Saul fia* ábrázolásában egy olyan strukturális alaptényező, amely véleményem szerint talán a legnagyobb problémát jelentheti, és ami kihívással bír minden holokausztfilm (sőt minden, a témával foglalkozó műalkotás) számára. Ez pedig maga a történet. Nem konkrétan a *Saul fia* története, hanem a történet általában az, ami a holokauszt reprezentációjának egyik legfőbb nehézségét képezi. Elsőre meglepőnek tűnhet e kijelentés, magyarázata pedig némiképp tágabb megközelítést igényel. A legtöbb hajdani táborlakó tanúságtételében az egyik alapvető szerkezeti összetevő, hogy a lágerbe érkezés után gyakran megszűnnek azok a lényegi időszervező elemek, amelyek a narratívát létrehozhatnák. Bár a bekerülés és felszabadulás két szélső pontja óhatatlanul történetté szervezi az élményt, az igen hosszú köztes stádium már általában nem így épül fel, sokkal inkább epizodikus, állapotleíró, amelyet legfeljebb bizonyos kardinális jelentőségű események (szelekció, valakinek a kivégzése, kórházba kerülés stb.) orientálnak. Általában az érkezés és az első napok sokkal erősebb hangsúlyt kapnak, hiszen óriási a kontraszt a kinti világhoz képest, később azonban a légervilághoz való kényszerített akklimatizálódás (vagyis a személyiség fokozatos és radikális pusztulása) az időérzék elvesztését is jelenti. Kutatások és beszámolók szerint a koncentrációs táborok lakóira egy sajátos éjszakai álomtípus jellemző, egy olyan álom, amelyben minden külső idődimenzió megszűnt, teljes az anakronia, kizárólag a nappali tábori tapasztalatok újrajátszása folyik.<sup>4</sup> Primo Levi az *Ember ez?* című memoárjában arról számol be, hogy a „meddig” kérdése tipikusan az új táborlakókra volt jellemző, a régebbi rabok már csak nevettek ezen, hiszen rég elvesztették minden jövőorientációjukat, az idő számukra már csak a rövid távú túlélésről szólt. Nem véletlen, hogy Levi szövegében a lágerbe kerülés után megszűnnek a dátumjelölések, egészen a felszabadulásig valamiféle időtlenséget kifejező epizodikus szerkesztésmód jellemzi a művet (egy kivétellel: a szelekció és a közeli halál lehetőségének kiemelt eseménye egy szakasz erejéig visszaírja a beszámolót a hagyományos időbe). A *Sorstalanság* vége felé, a tábor felszabadulásakor Köves nem annak örül, hogy vége a szenvedéseiknek, hanem az első gondolata az esetlegesen elmaradó leves miatti aggodalom. Borowski szövegeinek műfaji választása is sokat elárul: a lengyel író novellái jellegzetesen egy-egy lágerbeli pillanatképet villantanak fel: a *Hölgyeim és uraim, parancsoljanak a gázba fáradni!* című szövegben az új transzport érkezését és a kanadások munkáját, az *És emberek vonultak mindkét úton* egy futballmeccset, ahol két szöglet közt (ismét csak a novella fókuszán túl) sok-sok embert elgázosítanak.

A holokausztot ábrázoló játékfilmek éppen ezt az időtlen tapasztalatot, a lágerélet állandóságát (és ahogy Köves Gyuri fogalmaz: unalmát) nem képesek közvetíteni, mivel történetyszerűen strukturálják a koncentrációs táborok világát. E történet persze sokféle műfajú lehet: tipikus áldozatnarratíva, hősi tragédia (akárcsak a legtöbb amerikai filmnél, a *Holocaust* című 1978-as minisorozatnál, a *Schindler listájánál* vagy Koltai *Sorstalanságánál*), meseszerű burleszk (mint Benigni *Az élet szép* című filmjénél) vagy érzelmes gyerekfilm (*A csíkos pizsamás fiú*, 2008). Persze ismét csak nem feltétlenül a „valóságosságot” kérem számon a filmekben, inkább arra a következményre szeretnék rávilágítani, hogy már a történetstruktúra pusztá alkalmazása is modellszerűvé teszi a filmet, amennyiben a koncentrációs tábor világát egy műfaji sémába vagy egy jellegzetesen lágeren kívüli történetstruktúrába helyezi bele.

<sup>4</sup> Vö. Koselleck, Reinhart: Terror és álom. Módszertani megjegyzések a Harmadik Birodalom időtapasztalatához. In: Uő.: *Elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája*. Ford.: Hidas Zoltán. Atlantisz, Budapest, 2003, 321–344 (itt: 335–336).

A *Saul fia* első pillantásra meglehetősen ambivalens megoldást választ. Nem bontja le a történetet, mi több, a másik irányba tesz két lépést, ugyanis erőteljesen történetcentrikus, sőt, ahogy a film több kritikus is megjegyezte, afféle akcióthrillerként is felfogható. A főszereplő legfőbb (és egyetlen) célja, küldetése a fiú eltemetése, az egész film cselekménye tulajdonképpen ehhez a feladathoz kapcsolódik. A film egymást követő jelenetei Saul missziójának különböző állomásai, amelyek viszonylag egyenes vonalban következnek: a rabbi keresésének és a holttest megszerzésének kalandosra kerekítő szerveződik az egész történet. Első pillantásra alighanem igencsak profán hasonlatnak tűnik, de talán nem is olyan távoli az analógia, ha a film szerkezetét és működésmódját a videojátékokéval vetjük össze.<sup>5</sup> Az egyes epizódok afféle teljesítendő pályaként funkcionálnak, az egyik átvezet a másikba, és Saul fő céljává az életben maradás, az adott epizódhoz kapcsolódó küldetés teljesítése, illetve a végső cél, a gyermek eltemetése válik. A félreértés elkerülése végett: nem azt állítom, hogy a *Saul fia* egy az egyben átveszi a populáris műfajok (akcióthriller, videojáték) szerkezetét, és ezáltal valamiféle „holokausztthrillert” hozna létre. Csupán amellet érvelek, hogy rájátszik ezekre, pontosabban az e műfajok kiváltotta immerzív hatásmechanizmusokat használja fel, ezeket állítja a történet szolgálatába.

Ebben az esetben talán a legnehezebb feladat az egyensúly megtalálása lehetett. Könnyen előfordulhatott volna, hogy e struktúra magával rántja a filmet, hitelteleníti az eseményeket. Erre azért is adódhatott volna esély, mert egy idő után úgy érezhetjük, a főhős annyi mindent túlél, olyan sok életveszélyes helyzetből kerül ki szerencsésen, hogy e körülmények közt mindez már igencsak kevésbé reális. Nem őt lövik le, hanem a görög rabbit (pedig Saul dobta a vízbe a lapátot), nem végzik ki a németek, amikor bemegy a boncolóterembe, hogy megkeresse a fiút, a hullaégetéses epizódot is megússza, pedig a másik rabbinak adta sonderkommandós ruháját. A néző azonban mégsem érzi, hogy hiteltelen lenne a film, ennek magyarázata pedig éppen a történetben keresendő.

A halott eltemetése nemcsak a zsidó vallási kontextust hívhatja elő a befogadóban, hanem az *Antigonét* is, sőt talán az sem túl erős értelmezői lépés, ha Saul tettét az ábrahám-próbátétel, Izsák feláldozásának isteni kíváncsága fordítottjaként interpretáljuk. A film így már története révén olyan metaforikus többletre tesz szert, amely első pillantásra éppen a korábban emlegetett megmutathatatlanosság és értelmezhetetlenség ellen dolgozik, mivel adott metafizikai és kulturális kódrendszerekbe helyezi a megjelenített eseményeket. Mindezt azonban ellentétezi és átkontextualizálja az, hogy maga a cél, Saul küldetése teljesen abszurd: a koncentrációs táborban egy sonderkommandós, akinek valószínűleg már csak napjai vannak hátra, vallásához hűen el akarja mondani a kaddist a gyermekéért, és maga szeretné fiát végső nyugalomra helyezni. A cél alapvetően kivitelezhetetlen, és a láger világtól teljesen idegen, hiszen itt maga a temetés sem funkcionál: a halottak elégetése nagyüzemi rutin, ahogy utána hamvaik eltüntetése is. A halálhoz kapcsolódó minden vallási és kulturális rítus itt már működésképtelen: nemcsak a másik halála, de tulajdonképpen a saját halált övező kulturális kódrendszer (ahogy a hajdani táborlakó, Jean Améry egy esszéjében fogalmaz, az esztétikai halálképzet) is megszűnt. Az abszurdítás már az első pillanattól kezdve, a fiú sorsában is megmutatkozik: túléli a gázkamrahálalt, szinte csodaszerűen életben marad abban a szituációban, amelyet *nem lehet* túlélni, hogy aztán az eseményekre felügyelő német katonaorvos néhány perc múlva megfojtsa. Külön érdekes, hogy az alaptörténetnek ez a része megtörtént eseményekre épít, Nyiszli Miklós memoárja számol be egy hasonló esetről (a szöveg egyébként nagy valószínűséggel a film egyik alapforrásául szolgált, a filmbeli magyar orvos figurája erősen emlékeztet

<sup>5</sup> Az összehasonlítás egyébként már feltűnt a film kritikájában, Nagy V. Gergő szövegében egy helyütt már felmerül ez az analógia, bár a szerző nem fejt ki bővebben. Nagy V. Gergő: Kaddis a gyermekért. *Saul fia*. *Revizor*, 2015. június 11. [http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5602/saul-fia/?cat\\_id=4&first=0](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5602/saul-fia/?cat_id=4&first=0) (letöltve: 2015. november 28).

Nyiszlire). A sonderkommandósok egyszer tényleg találtak egy gyermeket, aki túlélte a gázkamrát. Nem egy fiú, hanem egy 15 év körüli lány volt, akit az életéért küzdő tömeg arccal a vizes padlóra lökött, és a nedvesség (amely a mérges gáz hatását nem engedi érvényesülni) megmentette az életét. Ám csak kis időre, mivel a sonderkommandósok nem tudták megmenteni: a németek tarkón lölték.

A főszereplő rögeszmésen ragaszkodik ahhoz, hogy a halott gyermek az ő fia, holott ezt több jel is bizonytalanná teszi. A fiú neve egyszer sem hangzik el, és Saul egyik fogolytársa azt állítja, hogy tudtával neki nem is volt fia (bár a főhős vitatkozik ezzel, szerinte azért nem tudnak róla, mert a gyermek nem a házasságából született). Az eddig totális közönybe és apátiába süllyedt Saul teljesen felrázza a célja, mindent és mindenkit ennek rendel alá. Tette nemcsak abszurd, hanem tulajdonképpen életellenes: a görög rabbit félig-meddig miatta végzik ki, veszélyezteti a kommandós társai által szervezett zendülést, sőt a női barakkból elhozott puskaport is elveszíti, amikor ruháját leveszi és a megmentendő rabbinak adja (akit persze nem sikerül megvédenie, a szemei előtt lövik le). Amikor elvileg etikusan cselekszik, lényegében akkor is csak a saját missziójának célja hajtja: például nem bajtársiasságból menti meg a fényképet készítő fogolytársát, hanem hogy saját küldetését folytathassa, kimehessen a lágerből a görög rabbit megkeresni. Egyik fogolytársa ki is mondja ezt, szerinte Saul a lázadás és az élet helyett a halált választja. Ám e gesztus igen-csak ambivalens: az első pillanattól kezdve olyan célért küzd, amely értelmetlen, kivitelezhetetlen. Nem valami isteni eszme nevében, a világrend helyreállítása miatt cselekszik (mint, mondjuk, Antigóné), nem válik az etikát meghaladva a feltétel nélküli hit lovagjává (mint Kierkegaard értelmezésében Ábrahám), rögeszmés megszállottsága önmagába záruló, minden mással szembezálló végső cél. Nemcsak Auschwitz világával nem fér össze, hanem a lágeren kívüli szférával sem. Monomániás küldetése ellenkezik a tábor halálgyárának gyakorlatával, amely minden, az élethez kötődő szálát megszüntet – a családok elszakadnak egymástól, a sonderkommandósok mechanikus közömbösséggel szolgálják az üzem mindennapjait, már csak lökdösődésekkel, üvöltésekkel kommunikálnak, s végül mindent és mindenkit elemészt a krematórium tüze. De a foglyok utolsó életrezdüléseivel sem fér össze: Saul teljesen magányos, senkivel sincs kapcsolata és társait is állandóan veszélybe sodorja, már egyáltalán nem érdekli a végső reményt jelentő lázadás. A női barakk jelenetében az is tisztán kiderül, hogy Saulban már a hajdani érzékek és érzelmek sem működnek – pedig, mint egy párbeszédből megtudjuk, a raboskodás elején még ő is beszélt a nőkről. Nem tudni, miért fontos annyira számára a temetés, mint ahogy azt sem tudjuk, valóban a gyermekéről van-e szó. Egy dolog világos csupán: Saul számára a gyermek a halálától válik fontossá. A film folyamatos hangzavarában csupán néhány csendes pillanat van, méghozzá azok, amikor Saul egyedül marad a kisfiú holttestével: ilyenkor a hangok megszűnnek, rövid időre valamiféle földöntúli béke és csend telepszik a filmre. Egyértelműen Saul nézőpontja érvényesül itt, hiszen ez a csend nem tartozhat a lágerhez.

Éppen emiatt kezd el a történet működni, paradox módon a láger világától tökéletesen idegen elem segíti hozzá a nézőt egyfajta lágerélményhez. Saul küldetése abszurd, értelmetlen, emiatt idegen elemmé válik a lágerben, innentől már nem a sonderkommandósok mindennapjait látjuk, hanem azt, ahogy a film szereplői, Auschwitz lakói szembesülnek ezzel az abszurditással. Nem értik, nem akarják felfogni, mint a görög rabbi, aki egy szót sem szól hozzá, vagy mint a kommandóستársai, akik egyre dühösebbek rá. Nem tartozik már a tábor világához, de a külvilághoz sem. Nem valamiféle vallási parancs vagy a szülői szeretet etikája hajtja, cselekvése minden logikát felborít. Mindenki számára idegen ő, átvészel mindent, ahogy a fiú is túlélte a túlélhetetlen gázkamrát, hogy aztán a végén „annak rendje és módja szerint” a többiekkel együtt meghaljon. Saul küzdelme szó szerint értelmetlen, és éppen ez teszi a történetet háborzongatóvá: célja teljesen összeférhetetlen a lágerrel, de éppen ezzel a megoldással, Saul bolyongásainak és az események küldetés-



hez való viszonyának a bemutatása révén sikerül a filmnek valamit sűrítve megmutatni a táborbeli világból.

Ez koncentrálnálódik a mű végén, a szökés után, a másik fiúval való találkozáskor. Ez a jelenet meglehetősen ellentmondásos, hiszen valamiféle katarzist, netán feloldozást biztosít – Bazsányi Sándor kritikájában például a film egyetlen, de kardinális gyenge pontjának tekintette. A szerző szerint e végső, már-már „giccsközeli” képsor visszavonja a film radikalizmusát, egyértelmű metaforikus „üzenettel” ruházza fel azt, s a mű Auschwitz ellenére hirdeti az isteni rend és az élet mindenképp feleltetését.<sup>6</sup> A Saul arcán lévő mosoly (az egyetlen mosoly a filmben) és az élő gyermek tekintetének találkozása első pillantásra valóban nehezen fér össze a korábbiakkal, ám úgy gondolom, más, a feloldozással ellentétes értelmezése is lehetséges. A fiú megjelenésekor ugyanaz a képelrendezés érvényesül, mint a *Türelem* végső jeleneténél: belül, a szobában vagyunk, és belülről figyeljük meg a kinti világot. Pontosabban Saul látja meg a gyermeket, rajta keresztül vesszük észre – érdekes, hogy rajta kívül egyetlen szökött rabnak sem tűnik fel a kisfiú, aki meglehetősen hasonlít Saul halott fiára. Mi több, a képbeállítás akár a két első sonderkommandós fényképet (a 280–281-es számú felvételeket) is megidézheti: egy sötét szobából nézünk a kinti világra, ám itt nem a lágérlál, hanem a kisfiú és általa az élet néz ránk. Két másik gyermeki tekintet is eszünkbe juthat, két olyan korábbi háborús filmből, amelyekkel a *Saul fia* távoli rokonságban áll: Tarkovszkij *Iván gyermekkorának* (1962) címszereplője és talán még erőteljesebben Elem Klimov *Jöjj és lásd* (1985) című munkájának, a filmtörténet egyik (ha nem a) legerőteljesebb háborús alkotásának főszereplője. Aki látta Klimov filmjét, bizonyára örökre belevésődött a zárójelenet, a falu kiirtását túlélő fiú tekintete. Talán nem túlértelmezés, ha a *Saul fia* utolsó képsorainak pillantását ezzel vetjük össze, illetve amellett érvelünk, hogy a fáradt, szökött foglyokat néző kisfiú képe megidézi egy filmes tradíciót, Tarkovszkij és Klimov műveinek egyszerre horrorisztikus és poétikus háborúábrázolását. Klimov filmjével más rokonságot is felfedezhetünk, a szubjektív, a főszereplő nézőpontját átvevő immerzív háborúábrázolás egészen más eszközökkel valósul meg az orosz rendezőnél, de legalább annyira hatásos. Ezen utalásokon, a *Türelem*, az *Iván gyermekkorának*, a *Jöjj és lásd*, valamint a sonderkommandós fotókra való távoli rájátszáson keresztül a gyermek figurája sokkal elbizonytalanítóbb értelmezést kaphat. A halott helyére lépő élő fiúra Saul valamiféle reményként, az élet továbbvivőjeként tekint, de ott rejtőzhet benne a háborús gyermekorsók egész hagyománya, a túlélés reménytelensége is.

A főszereplő földöntúli mosolya megcsillanthatja ugyan a történet értelmének lehetőségét, ám a kisfiú továbbmegy, s a kamera immár őt kíséri tovább. Hogy zajlott-e bármilyen kommunikáció Saul és a gyerek között, kétséges, nem tudjuk, hogy a férfi mosolya jelentett-e valamit a fiú számára. Egy dolog biztos csak: a német örök érkezése, és az, hogy a felcsattanó lövések Saul történetének végét jelzik. A halott gyermeket nem sikerült eltemetni, a lázadás megghiúsult, mindössze egyetlen remény marad: egy képzelte vagy valószínű kisfiú, egy utolsó pillantás és a gyermek értetlen menekülése valahova, az auschwitz-i fák csendjébe.

<sup>6</sup> Bazsányi Sándor: Úgy, amilyen. Saulról és fiáról. *Műút*, 052 (2015). Internetes forrása: <http://www.muut.hu/?p=14328> (letöltve: 2015. november 29).